

PIELDNER JUDIT

A MOZGÓKÉP INDEXIKALITÁSÁNAK ÚJRAGONDOLÁSA ANTONIONI, BÓDY ÉS HANEKE FILMJEIBEN

A „valóság” lenyomatai: fotográfia és indexikalitás

A fotográfia elméletét már az új médium megszületésétől kezdve elsősorban a reprezentált valóság és a reprezentáció viszonya foglalkoztatta. A fotográfia a valóság ábrázolásának képessége révén elkülönül a többi művészeti ágtól. Az 1960-as években, a filmnyelvi megalapozottságú szemiológia elterjedésével egyidőben Charles Sanders Peirce taxonómiájának ikon, index, szimbólum fogalmai alkalmasnak tűntek a vizuális reprezentáció aktusának modellálására is. A Peirce által javasolt három közismert fenomenológiai kategória részét képezi egy komplex taxonómiának, amelynek célja, hogy leírja a módot, ahogyan a jelek episztemikus szerepüket betöltik a világ reprezentálásában, eszerint a jel és a tárgy közötti kapcsolat alapulhat hasonlóságon (ikon), egzisztenciális, ok-okozati kapcsolaton (index), valamint szokás vagy törvény által szentesített megegyezésen, konvención (szimbólum).

Számos elméletíró hangsúlyozta a reprezentált, valamint a fotografikus kép közötti ikonikus hasonlóságot, analógiás viszonyt, köztük Roland Barthes is a fotográfiáról írt korai munkáiban, későbbi írásaiban viszont, a fotográfia lényegének megragadására irányuló „ontológiai sóvárgástól” hajtva, kritikusan felülvizsgálja korábbi álláspontját. *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* című munkájában a Fotográfia noémájaként az *Ez volt* szükségszerűségét azonosítja: „amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott”.¹

A dolog ott-léte a valóság és a múlt együttes jelenvalóságát teremti meg, hiszen a fényképezőgép lencséje elé állított dolog sohasem metaforikus, sohasem fakultatív, hanem szükségszerűen valóságos, a fénykép az ábrázolt valóság múltbeli létezéséről tesz tanúbizonyságot. Ily módon a fotográfia viszonya az ábrázolttal indexikus, hiszen arról tanúskodik, hogy *a dolog ott volt*.² Az *Ez volt* noémáját Barthes szerint a képrögzítés fotokémiai alapja tette lehetővé, amely a fotográfia közegén keresztül teremt szoros kapcsolatot a lefényképezett és a fényképet szemlélő befogadó között: „A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok, mindegy, hogy az áttétel mennyi ideig tart; az elhunyt lény fotója úgy érint, mint egy más csillagról érkező sugárnyaláb. Mintha köldökzsinórszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között; a fény itt testi közeg, noha tapinthatatlan, bőrfelület, amelyen osztozom azzal, akit lefényképeztek.”³ A fénykép a köztes közeg, interfész tehát, amely(b)en találkozik az ábrázolt dolog kisugárzása általi érintés és a befogadó tekintetének érintése.

¹ Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Budapest, Európa, 2000 [1980], 81.

² A fotográfia bizonyító, tanúskodó jellegével szemben a nyelv noémája – és gyönyörűsége – Barthes szerint, éppen az, hogy nem képes erre a tanúsítágtételre, hiszen eleve, természeténél fogva fiktív, nem tudja hitelesíteni önmagát. Barthes, Roland: *I. m.* 90.

³ Barthes, Roland: *I. m.* 84-85.

A fénykép temporalitásában is közvetítő jellegű: múlt és jelen között közvetít, jelenvalóvá téve a múltat, metafizikai jelentőségűvé tágítva a rögzítés pillanatában jelenként megállított időt. A fotográfia, Barthes szerint, mindig túlzó módon állítja meg, zökken ki az időt, amely egyben az interpretáció kikökenése is, Barthes kifejezésével, „interpretációmegakadás”, hiszen a Fotográfia noémája végső soron egy evidencia, és éppen az „evidencia az, ami nem tűri, hogy elemeire bontsák.”⁴

Az „*ott volt*” tanúságának a fotográfia lényegi vonásaként való felismerése fordulatot eredményezett fotográfia elméletében: az indexikalitás került előtérbe az ikonicitással szemben. Az indexikalitás koncepciójával találkozunk Philippe Dubois *A fotográfiai aktus* (1983) című munkájában. Dubois úgy tekinti a fotográfiai aktust, mint amely a többi reprezentációs rendszertől a fényérzékeny felület sajátossága révén különül el, a lenyomat pedig a tárgy és a kép közötti tulajdonképpeni fotokémiai kapcsolat eredménye. Ennek a kapcsolatnak köszönhetően, a fénykép az ábrázolt dolog létének, létezésének bizonyítékaként szolgál, legalábbis annak bizonyítékaként, hogy a fénylépezés pillanatában ez a tulajdonképpeni kapcsolat létrejött. Pál Gyöngyi értelmezésében „[a] fényképezés elvéből adódóan (...) a fénykép bizonyítékká válik, még ha ez nem is a látvány igazsága, hanem egy adott időintervallumban, még hozzá a fényképezés aktusa alatt (...) a tárgy és a kép között létrejövő tényleges kapcsolat tanúbizonysága.”⁵

A fotográfia elméleti öröksége a filmben

A fotográfiához a legközelebb álló reprezentációs formának, a filmnek az elmélete asszimilálta a fotografikus nyom indexikalitásának koncepcióját. *A fénykép ontológiája* című tanulmányában André Bazin a fotográfiát a mindenkor művészet realitásigényének beteljesítőjeként ünnepli. Azáltal, hogy a fotográfia bebizonyította a „maradéktalan objektivitás” megvalósítására való alkalmasságát, mintegy felszabadította a festészetet a realitáseszménynek való kényszeres megfelelésigény, a „múmiakomplexus” terhe alól, és létrehozta, az ereklje és fénykép szintézisét hordozó torinói lepelhez hasonlatos módon, az ábrázolt dolgok valóságának valamint az ábrázolás valóságának szintézisét.⁶ A fotográfia objektivitása következtében nyilvánvalóan átértékelődik a festészet feladata is, olyan alkotások létrehozását tűzve ki célul, amelyeket a fotográfia nem képes előállítani.⁷ A film pedig magának a fotográfiának a realitásigényét teljesíti ki az idő vonatkozásában: az időben

⁴ Barthes, Roland: *I. m.* 111.

⁵ Pál Gyöngyi: „Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?”, in *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2010, 3. sz., <http://apertura.hu/2010/tavas/pal>, elérés: 2011.05.10.

⁶ Erről a fogalmak szintjén szétválasztható, de az érzékelés szférájában egymástól elválaszthatatlan, ennek folytán az elméletalkotással szemben is ellenállást tanúsító szintézisről, összenövésről, végzetszerű szimbiózistól Barthes így ír: „Azt mondhatnánk, hogy a Fotográfia mindig magával ragadja azt, amit ábrázol, ugyanabba a szerelmes vagy halálos mozdulatlanúságba merevül mindkettő a mozgó világban; egymáshoz vannak láncolva, mint a kínvallatás némelyik változatában a holttest az éltélhez; vagy talán még inkább azokhoz a halpárokhoz hasonlítanak, amelyek együtt szelik a vizet mintegy örök coitusban egyesülve (...). A Fotográfia is az olyan »leveles« szerkezetű dolgok csoportjába tartozik, amelyekben két réteget nem lehet különválasztani anélkül, hogy tönkre ne tennék őket; ugyanúgy nem, mint például az ablaküveget a tájtól, amelyet rajta keresztül látunk, vagy miért ne, a Jót a Rossztól, a vágyat a tárgytól.” (Barthes, Roland: *I. m.* 9-10.) Barthes szerint a Fotográfia akkor válik Művészivé, ha eléri ezt a szimbiotikus egységet, ha közvetítésjellege, medialitása megszűnik, és már nem jel, hanem maga a dolog, amelyet ábrázol. Vö. Barthes, Roland, *I. m.* 48.

⁷ Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Berliini előadás, 1999, Ford. Kelemen Pál, Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005, 144.

végbemenő változások, az idő „bebalzsamozása” révén válik a valóság megörökíthetőségének adekvát eszközévé.⁸

Bazin szerint éppen az indexikális jelleg különbözteti meg a filmet *par excellence* a többi művészeti ágtól, hiszen a film egyedi, megismételhetetlen módon képes előállítani a valóságot. Bazin szerint a film mediális sajátossága, hogy ami a vásznon látható, az „a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el.”⁹ A film tehát „tulajdonképpen a valóság valamely *lenyomata*”,¹⁰ illetőleg, „a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből”¹¹; a film megmutatás/realizmus és ábrázolás/nyelvezet kettőse, de Bazin megközelítésében meghatározó erővel érvényesül benne az ábrázolás ereje, a realizmus „koefficiense”.

Bódy Gábor elméleti írásaiban jelentős hangsúllyal szerepel a bazini esztétika által inspirált *nyom* (nyomvétel, lenyomat) fogalma, a mozgókép indexikalitásának kérdésköre, amelyet azonban Bódy kritikusan gondol tovább, ezáltal bekapcsolódik egy napjainkig tartó kritikai diskurzusba; konceptuális állásfoglalása a mozgóképi reprezentációnak a „posztmédia” korában megváltozott státusa felé mutat.

Bódy Gábor kiemeli a filmnek a valóság nyomait előállító képességét: míg a mozgókép megszületését megelőző reprezentációs formák a reprezentáció tárgyait távollevőkként ábrázolták, a film által képviselt fordulat értelmében az új médium az ábrázolt valóságszegmenssel közvetlen, szerves, materiális kapcsolatot épít ki. *Hol a „valóság”? (1977)* című írásában kifejti, hogy a filmkép fotokémiai vagy mágneses rögzítése nem más, mint a valóság nyomait rögzítő, ún. „nyomvételi eljárás”: „Ahogy a rókaláb hagy nyomot a hóban, minden egyes filmkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja.”¹² A valóság objektumainak lenyomatát létrehozó filmkép ezért primér módon dokumentáris értékű, összhangban egy Godard-filmben elhangzó, a médium adottságait etikai jelentéssel felruházó megállapításával, miszerint „a film másodpercenként 24 kocka igazság”. A dokumentum és fikció terminusai ebben az összefüggésben nem műfaji megkülönböztetést jelölnek, hanem reprezentációelméleti kulcsfogalmakként tételeződnek.

Alapvető dokumentáris jellegénél fogva a filmkép rögzíti, megőrzi, előállítja az elmúlt pillanatot (vö. Barthes), a film befogadásában ezért maradandó *nyom*ként még a filmtörténet késő(bb)i korszakaiban is erőteljesen érezteti hatását a pusztá lenyomat megjelenítésének a film őskorát idéző mágiája.¹³ A filmkép dokumentáris értéke tehát a film eredetmítoszának alapját képezi; végső soron minden film dokumentum, ezt a minőséget azonban elkerülhetetlenül felülírja a mediális / művészi közvetítés, a valóságot képsorokká változtató fikció, filmnyelvi retorika.

⁸ Bazin André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1995, 21-22.

⁹ Bazin André: *I. m.* 13.

¹⁰ Bazin André: *I. m.* 9, kiemelés tőlem, P. J.

¹¹ Bazin André: *I. m.* 13.

¹² Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 105.

¹³ Bódy Gábor írja: „Emlékezzünk meg itt a világ első filmvetítéséről, amit a közhiedelemmel szemben nem a Lumière testvérek, hanem egy Friese-Greene nevű angol fényképész »rendezett« 1889-ben, a világ első közönségének, aki történetesen egy rendőr volt. Friese-Greene a találmány megszületésének éjszakáján önkívületben rohargál London utcáin, s ezzel kiérdemli a rendőr figyelmét. Miután sikerül műhelyébe invitálnia, a világ első mozijelölésén a világ első közönsége egy rövidke dokumentumfilmet lát: utcaképek, Hyde Park-i sétálók »fényvisszaverő felületeinek« vegyi árnyképeit. Hasonló dokumentumtekercsek szerepelnek a Lumière fivérek programjain, s egy jó darabig eltart, míg a valóság pusztá reprodukciójának csodája alábbszáll, anélkül, hogy az a csoda valaha is *kimeríthetővé vált* volna. De a celluloidon megjelenik és szükségszerűen elhatalmasodik a *fikció*, abban a szellemben, amely magát a találmányt is létrehozta és üzemelteti” (Bódy Gábor: *I. m.* 106.).

A fotográfia indexikalitásából kiindulva, Bódyt a valóság leképezésének lehetősége illetőleg a filmnyelv szükségszerű retorikussága közti viszony foglalkoztatja. Ebben a – filmkép lényegét, materialitását érintő – összefüggésben értendő Bódy „*kettős vetítés*”-fogalma: minden filmnézés során két filmet, mintegy két egymásra rakódó, egymástól elválaszthatatlan filmréteget fogadunk be, a filmképen látható dokumentáris „valóságot”, illetve a művészi konvenciók által sugallt jelentéstartalmakat. A film feladata „tartós összhangba” hozni a „két” filmet, az előbbi örök jelentését az utóbbi romlékony jelentésével, különben „[a] legtöbb esetben nem kell sok idő hozzá, hogy egy filmben a dokumentum és fikció – mint öreg cipő a talpától – ásítózva kettéváljon”.¹⁴ A kettős vetítés a „kockák dokumentumtartalmának” és a jelentés tagolásának termékeny feszültségén alapul: „A »tisza dokumentum«, bár jól tudjuk, hogy ott pereg a vásznon, számunkra láthatatlan, csak a dokumentum és fikció *arányában* jelenik meg. Ebben az arányban érvényes *formát* alkotni, illetve megtalálni azt a gyakorlati módszert, amely ilyen forma alkotására képes, minden valamirevaló filmkészítő legbensőbb ambíciója. Nem túlzás tehát azt mondani – legalábbis akkor, ha erre a formaalkotásra kísérlet történik –, hogy a »dokumentumfilm« a film *filozófiája*.”¹⁵

A mozgóképek dokumentáris értékének elérhetetlenségére, hozzáférhetetlenségére vonatkozó felismerés Bódy bazini indíttatású megfontolásait Bazin esztétikájának kritikai olvasatává lényegíti át. Érdekes módon Bódy „*kettős vetítés*”-fogalma egyszerre képezi meg és törli el a filmkép indexikális jellegét: dokumentum ugyan a filmkép, de mind az alkotó, mind a befogadó számára hozzáférhetetlen. *Végtelen kép és tükröződés* (1978) című, egy évvel később írt esszéjében tovább oldja a „valóság” és kép viszonyában tettenérhető szembenállást, és az „eredeti valóságot” a tekintet számára méginkább távollevővé száműzi azáltal, hogy a kép többszörös rétegzettségére mutat rá: „[Michael Snow 1969-es, *Autorizáció* című fotósorozatában] minden időben később készült kép tartalmazza az őt megelőzőeket, amelyek számára mint képtárgyak, tehát mint »valóság« tűnhetnek fel.”¹⁶ A „valóságot” kitakaró, a „valóság” helyébe lépő képtárgy értelmezése Saussure nyelvelméleti tételét idézi, miszerint a jelölő mindig jelöltté válik; továbblépve pedig, a Derrida által két évvel korábban, *Grammatológia* (1976) című munkájában kifejtett végtelen szemiózis elméletét, a textualitás szemínális kalandját, jelenlét és távollét játékát, amelyben a nyom egyszerre állítódik elő és törölődik el; a jelölés jelölők láncolatán futó, végtelen folyamat, annak reménye nélkül, hogy a végső jelentett valaha is elérhetővé válna.¹⁷ Ugyanakkor a képi lenyomat jelentésébe belejátszik az is, ami a természetes nyomokkal történik – nem véletlen, hogy Bódy a róka *hóban* hagyott nyomát említi példaként –, vagyis hogy körvonalaik egy idő után elmosódnak, majd eltűnnek.

Bódy Gábor közelítése az indexikalitás kérdésköréhez jelentős helyet foglal el a kérdésfelvetés történetében, köztes helyet voltaképpen, ahonnan mintegy előremutat a reprezentáció megváltozott státusára a posztmédia korában. A fotográfia, illetőleg a mozgóképek indexikalitásának státusza, amely a hetvenes, nyolcvanas évek médiaelméleti gondolkodásában központi szerepet játszott, az ezredfordulóra megváltozott, pontosabban a médiatechnikai kontextus változott meg, amelynek következtében az indexikalitás kérdésköre is kritikai revízióra, újragondolásra szorul, hiszen a digitális kép már nem azon a tulajdonképpen, fotokémiai érintkezésen alapul, amelyről Roland Barthes oly poétikusan

¹⁴ Bódy Gábor: *I. m.* 105.

¹⁵ Bódy Gábor: *I. m.* 105-106.

¹⁶ Bódy Gábor: *I. m.* 119.

¹⁷ Vö. Derrida, Jacques: *Grammatológia*, Transzformálta Molnár Miklós, Életünk – Magyar Műhely, 1991.

beszél. A posztmédia korában végbement digitális expanzió következtében a kép- és médiaelméletek már a „materialitás nélküli médiumról” (Lev Manovich) beszélnek; elméleti megközelítésben, úgy tűnik, a digitális képek „még problematikusabbak” (W.J.T. Mitchell) mint a fotokémiai előállított képek, hiszen a digitális kép befogadója sohasem tudhatja teljes bizonyossággal, hogy az ábrázolt a felvétel pillanatában ténylegesen *ott volt-e*, a Barthes-i értelemben.

James Elkins kijelentéséből kiindulva, amely szerint nem megfelelő indexikusságról az ikonikustól és a szimbolikustól elválasztva beszélni, hiszen az azt bizonyítja, hogy félreértjük Peirce-t, Martin Lefebvre az Elkins álláspontját támogató érveket sorakoztat fel, miközben figyelmesen újraolvassa Peirce szövegét, és arra hívja fel a figyelmet, hogy Peirce-nél a reprezentáció követelményeként ugyanazon jel esetében jelenik meg *mindhárom* – ikonikus, indexikus, szimbolikus – vonatkozás, nem pedig ezek valamelyike. Ennek értelmében az indexikalitás, azaz a jel és a dolog, a reprezentáló és a reprezentált közötti egzisztenciális-kauzális viszony nemcsak akkor van jelen, amikor a kép olyan dolgokat reprezentál, amelyekről tudjuk, hogy léteztek, következésképpen nem lehet a fotográfia *differentia specificája* más – festmények, rajzok, vagy akár számítógép által létrehozott – képek kontextusában, hiszen bármilyen kép – legyen az fénykép, film, festmény, vagy számítógép által generált kép – potenciálisan végtelen módon kapcsolódik a világhoz (valósághoz), és ezek bármelyike képezheti az indexikus funkció alapját.¹⁸

Mary Ann Doane az indexikalitás kérdését a posztmédia kontextusában vizsgálja, amely jelentős változásokat idézett elő a reprezentáció vonatkozásában. Doane szerint, realitásérzékünkre alapozó, de valóságvonatkozásuktól eloldott, referenciális értéküktől megfosztott képeket előállító, képi befogadásunkat erőteljes manipulatív hatásoknak kitevő digitális média megjelenésének következtében, „a valóság nyomait előállító fotográfia, úgy tűnik, elvesztette hitelét.”¹⁹ A digitális média megjelenése eltörölte a fotokémiai előállított kép materialitásának érzékelését, az „anyagtalanná válás álma” [*dream of dematerialization*]²⁰ tűnik beteljesedni.

Annak ellenére, hogy a digitális média korában a reprezentáció, a vizuális információ alakíthatósága korábban soha nem tapasztalt méreteket öltött, az „ott volt” bővölete még mindig kísért a képek befogadásában. A bazini realista esztétikától való nagyívű eltávolodásai után a kortárs filmelmélet mégis visszatérni látszik azokhoz a kérdésfelvetésekhez, amelyek a fotográfia/filmkép ontológiájával kapcsolatban Barthes és Bazin megfogalmaztak, hiszen a

¹⁸ „any worldly thing whatsoever – whether it be a photograph, a film, a painting, or a CGI – is dyadically connected to the world (or reality) in a potentially limitless number of ways, each one of them can form the basis for an indexical function. This implies that it is absurd to pretend that a photograph is more indexical than a painting or a CGI, since it is impossible to quantify the number of ways in which something may serve as a sign.” Lefebvre, Martin: „The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic images”, in *Photography Theory (The Art Seminar, II)*, ed. James Elkins, New York, Routledge, 2007. http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images

¹⁹ „photography has seemingly lost its credibility as a trace of the real” Doane, Mary Ann: “Indexicality: Trace and Sign: Introduction.”, in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1), 1-6. old., <http://differences.dukejournals.org/content/18/1/1.full.pdf>, elérés: 2011.05.01.

²⁰ “The challenge of digital media, in its uses and theorization, is that of resisting not only a pervasive commodification of the virtual but also the digital’s subsumption within the dream of dematerialization and the timelessness of information, returning history to representation and reviving the idea of a medium. Making it matter once more.” Doane, Mary Ann: “The Indexical and the Concept of Medium Specificity.”, in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1), 128-152. old., <http://differences.dukejournals.org/content/18/1/128.refs>, elérés: 2011.05.01.

múlt, a temporalitás, a történetiség kontextusában, illetve a maga materialitásában értelmezett és érteni vágyott (mozgó)kép tanulmányozása során az általuk megjelölt kérdésirányok és válaszlehetőségek ma is bevonódnak az elméleti diskurzusba, mint például Laura Mulvey 2006-ban megjelent könyvében,²¹ amelyben a szerző az új képtechnológiák által előállított kép temporalitását, ontológiáját, befogadóra gyakorolt hatását értelmezi újra.

A nyomrögzítés mint filmes toposz és médiumelméleti kérdés: egy összehasonlítás lehetőségei

Az alább következő összehasonlító filmelemzés kiindulópontja azon felismerés, miszerint mind a fotográfia, mind a film – mediális sajátosságaikból fakadóan – *par excellence* nyomrögzítő médiumok, amelyek, a vázolt médiatörténeti és -elméleti előzményekből következően, előszeretettel játszanak a bűn nyomát rögzítő kép gondolatával, és sok esetben tematikusan is a nyomozás motívumait viszik színre. Friedrich Kittler nyomán még konkrétabban elgondolhatóvá válik a tárgyalt médiumok valamint a nyomozás motívuma közötti kapcsolat, „[h]iszen a fotográfia Arnheim nagyszerű meghatározása szerint azt jelenti, hogy valami valós (bármi legyen is az, büntetendő vagy sem) nyomokat hagy egy tároló médiumban.”²² A fotográfia médiuma szervesen kapcsolódik a büntetés intézményeihez: az új médium tette lehetővé, hogy a bűnözők nyilvántartása, „tárolása” ne szubjektív minősítések, vélekedések, hanem a mérhetőséget a nagyítás és kicsinyítés révén lehetővé tevő, fotografikus indexek alapján történjen.²³ Az azonosítás fotografiai módja elhagyja a büntető törvényszékeket, és általános társadalmi prakszissá válik a későbbiekben, azonban megmarad, mintegy maga után húzott fátyolként, a gyakorlat „büntetett előélete”, amelynek következtében az individualizálódás útjára lépő polgári világot is belengi valamiféle megmagyarázhatatlan büntudat, etikai teher.

Az összevetésre kerülő filmek – *Nagyítás* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966), *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983), *Rejtély* (*Caché*, Michael Haneke, 2005) – mindegyikében a nyomozás toposza a nyom medialitásával hozható összefüggésbe; az elemzés ezt a mediális, a médium (korpo)realitáshoz kapcsolódó – végső soron önreflexív – vonatkozást kívánja kibontani az alábbiakban. Ugyanakkor, a témakezelés rokon megközelítéseiben tükröző mediális problematika a maga történetiségében is izgalmas tanulságokkal szolgálhat, Bódy Gábor konceptualizmusának a modernizmus (Michelangelo Antonioni) és a posztmédia (Michael Haneke) köztes terében való vizsgálata éppen a finom elmozdulásokra, a hangsúlyok áttevődéseire tereli a figyelmet.

A médium üzenete, a nyomrögzítés mint a dokumentumszerűség provokációja

Bódy Gábor a *Kutya éji dala* című filmjét 1983-ban, három évvel Roland Barthes *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról* (*Camera Lucida*) című könyvének megjelenése után, illetőleg Philippe Dubois *A fotografiai aktus* (*L'Acte photographique*) című könyvének megjelenési évében forgatta. A *Kutya éji dala* az experimentális filmkészítés „alternatív regisztereinek”²⁴ tárházaként is vizsgálható, jelen írás kontextusában azonban a fent vázolt elméleti kérdésirányokhoz, az

²¹ Mulvey, Laura: *Death 24x A Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.

²² Kittler, Friedrich: *I. m.* 149.

²³ Az egyén egész életében azonosnak maradó, mérhető ismertetőjegyei – fejhossz, fejszélesség, a középső ujj hossza, lábméret, az alkar hossza és a kisujj hossza – alapján való, fotografikus azonosításának módszerét Alphonse Bertillon honosította meg 1880-ban. vö. Kittler, Friedrich: *I. m.* 148.

²⁴ Vö. Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a Magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006.

indexikalitás, a valóság és a nyom kapcsolatának problémaköréhez kapcsolódó filmként vizsgálom.

Bódy filmelméleti gondolkodását jelentős mértékben meghatározta Antonioni filmművészete, különösen *Nagyítás* című filmje, amelyben Antonioni a nyomrögzítést tematizálva éppen azokra a kérdésre közelít rá, azokat nagyítja fel, amelyek a médium önértésének is kulcsfontosságú kérdései: meddig lehet és meddig kell elmenni a „valóság” (nyomainak) értelmezésében? Látjuk-e a dolgok igazi valóját? Létezik-e interszubjektíve dekódolható valóság? A *Nagyítás*ban színre vitt filmgondolatot, miszerint az apparátus többet lát, mint az emberi szem, tulajdonképpen a Marshall McLuhan-féle tézishöz kapcsolhatjuk: az apparátus az emberi test meghosszabbítása, a készülékek protézisként illeszkednek az emberi szervekhez. Antonioni és McLuhan nyomán Bódy így ír a *Filmiskolában*: „[e]semények, amelyek látványához sohasem fértünk volna hozzá, de a kamerák mint térben, mint időben meghosszabbították szemünket.”²⁵

Marshall McLuhan *Understanding Media. The Extensions of Man* című könyve 1964-ben jelenik meg, azaz két évvel Antonioni *Nagyítása* előtt. Alaptézise – „a médium az üzenet” [*the medium is the message*] – a médiaelméletekben talán a legtöbbször visszacsengő, aforisztikusságában számtalanszor félre is értelmezett állítása, a médium, a hordozó közeg meghatározó jellegét állítja, elsőbbségét a mediálisan közvetített tartalommal szemben, az emberi tapasztalat alapvető medialisitását hangsúlyozza. McLuhan szerint minden új technológia önmagunk meghosszabbításának egy újabb módozatát jelenti; a médium üzenete pedig nem más, mint az a változás, amelyet az új médium az emberi viszonyokban előidézik.²⁶

Bódy filmjei az elmélet terepeként értékelhetők: így a *Kutya éji dala* című filmben is a nyomrögzítés motívuma tematikus szinten valamint médiumelméleti vonatkozásban egyaránt megjelenik. Tematikus szinten: az egymáshoz meglehetősen lazán kapcsolódó kvázitörténetes sorok egyik rétegét a Csaplár Vilmos szociográfiai ihletésű novellája nyomán megalkotott figurák, a Mátra vidéki kis faluba kerülő pap, illetve az 1956-ban megsérült, nyomorék ex-pártfunkcionárius viszonya alkotja, és ehhez a szálhoz kapcsolódik a papnak és egy tüdőbeteg nőnek a beszélgetései nyomán megváltozott élethelyzet ábrázolása: mindkét kapcsolat a pap beszélgetőpartnereinek a halálával végződik. Nyomozás indul a pap mint fő gyanúsított ellen, a nyomokat, Antonioni *Nagyítására* emlékeztetve egy véletlenül a történetbe tévedt amatőr (Super 8-as) videokamera rögzíti, a felvételek készítői egy falubeli gyerek és barátai, Oli, a német fiú és Attila, a csillagász, akik csak a puszta képrögzítés kedvéért használják a kamerát, mit sem sejtve arról, hogy felvételeik a későbbiekben nyomokként fognak értelmeződni. A gyerek alakja egy másik történet-szálhoz kapcsolódik, amelyben a valós nevükön szereplő figurák – Marietta, a gyerek anyja, férje, János, a katonatiszt – saját maguk rögtönzik ellentmondásos kapcsolataik, konfliktusaik szöveggönyvét.²⁷

²⁵ Bódy Gábor: *I. m.* 297.

²⁶ „For the »message« of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs” McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2001 [1964], 8. Itt jegyzem meg, hogy Friedrich Kittler a médiumok fejlődését nem a technikai és a fiziológiai összefüggésében gondolja el. Berlini előadássorozatának elméleti előfeltevésében éppen McLuhan álláspontjának bírálatával indít. Meglátása szerint McLuhan a médiumokat a technológia és az emberi test közötti interfészeknek tekinti, és a technológiák fejlődését a test felől gondolja el. Kittler ezzel szemben amellett érvel, hogy a technikai újítások az emberi testtől függetlenül, kizárólag a haditechnika logikája szerint jönnek létre, és kizárólag egymásra vonatkoznak. Vö. Kittler, Friedrich: *I. m.* 19-20.

²⁷ A prédikáció „előregyártott” szövegén kívül nincs más előre elkészített szöveg, a szereplők a saját nevükön szerepelnek, és önmagukat alakítják lehetséges élethelyzetekben. A szereplők valós és a filmbeli neveinek azonossága az Antonioni és Godard által is preferált eljárásra emlékeztet: Antonioni *Zabriskie point* című filmjében (1970) Daria és Mark, illetve Jean-Luc Godard *Passiójáték* című filmjében (1982) a főszereplők,

A filmben szereplő Super 8-as kamera többszörös filmtörténeti utalásként is működik: egyrészt, a kamera, amely (a McLuhan-i kiterjesztés értelmében) többet lát az emberi szemnél, a film mint „valóság feletti szem” metaforáját idézi fel, másrészt, a kamera manipulatív, agresszív voltára találunk utalásokat, például a pap gesztusában, aki, valahányszor lencsevégre kapják, kezével takarja el arcát a ráközelítő kamera „tekintete” előtt. A rémálom-jelenetben a kamera a halálra zúzó bottal azonosítódik, amint „halálra filmezi” áldozatát; az álom-epizód azon – Antonioni, Buñuel és Wenders nevei által fémjelzett – filmes korpuszra utal, amely a valóság kamera általi reprezentálhatóságának a kritikáját nyújtja azáltal, hogy a kamerát a tökéletlenség, a manipuláció, az agresszió eszközének tekinti.

Bódy maga játssza el a pap szerepét [1. kép.]; a nyomozás során kiderül, hogy a pap „nem igazi”, valódi identitásáról nem esik szó a filmben; a misszionárius, a megváltó szerepében tetszelgő pap – akinek csodatételre irányuló kísérlete kudarcot vall – voyeurré, bűnössé válik, hiszen beleavatkozik a személyiségek alakulásába, és ugyancsak bűnössé válik a kamera, amely nyommá, lenyomattá, bizonyítékká „retorizálja” a valóság anyagát.

Paradox módon a filmbeli film készítője egy másfajta látásmód, a „gyermeki ártatlanság” megtestesítője; Bódy itt *felnagyítja* a távolságot az emberi szem korlátozottsága, valamint az érzékszerv technikai „meghosszabbítása” között. Az, hogy a gyerek által lefilmezett képanyagot a nyomozók a bűntény nyomaiként felhasznált „tényanyagként” kezelik, jelzi, hogy a kamera etikai terhet ró a használójára, még az ártatlan, gyermeki tekintet sem maradhat független, hanem implikálódik, érintett lesz, részese az eseményeknek. A gyermek látásmódja a fikció és a fantázia által pervertált (a nyomozóval való beszélgetésében, amelynek során a bűntényre vonatkozóan kérdezik, a gyermek azokról a képekről, fantasztikus történetekről számol be, amelyeket a látottakkal kapcsolatban a képzelete hozott mozgásba). Filmje, az amatőr dokumentumfilm nem őrzi meg a „tisztá dokumentum” jegyeit. Már a gyerek alkotó interpretációjában is beindul a „kettős vetítés”, amelyről Bódy elméleti írásaiban olvashatunk: valóság és fikció metaleptikusan felcserélhetővé válik. A filmben előállított „valóság” nyomok hálójaként kel életre (erre utal az amatőrfilm újrajátszásakor beékelt pornófilmrészlet, amely, ironikusan, „véletlenül” került oda, hiszen „az egy másik nyomozati anyag”).

A *Kutya éji dalában* a nyomok referenciája, Antonioni *Nagyítás* című filmjéhez hasonlóan, felfüggesztett, eldöntetlen, nincsen a képet megelőlegező, dokumentálható, tiszta valóság, csak ál-jelek és valós elemek összefonódott hálózata a szimuláció törvényei szerint. A filmkép mind a „valóság”, mind a valóságról előállított „nyomok” fogalmát idézőjelbe teszi, hiszen olyan „nyomokat” állít elő, amelyek referenciája, a derridai eltörlésben lévő nyom értelmében, felfüggesztődik. Ugyancsak a felfüggesztés állapotában marad az ál-bűntett és a bűntett, valamint a pap „eredeti” és „szimulált” identitásának kérdése. A film végén, a hajsza-jelenetben a hivatalos, nyomozó, azonosító kamera veszi üldözőbe a menekülő ál-papot; a kamera előli menekülés tulajdonképpen kimenekülés a „képből”, a szükségszerűen nyomként tételeződő vagy nyomként értelmezett képi világ jelviszonyaiból.

Remedializáció

Haneke *Rejtély* című filmjét a vázolt elméleti megfontolások „posztmediális” újírásának/újrágondolásának tekintem, mi több, egy olyan kritikai álláspont filmnyelvi megfogalmazásának, amelynek révén a kortárs rendező feltétel nélküli tisztelettel (és számos

Isabelle, Hanna, Michel, Jerzy, Laszlo szintén saját keresztnévükön szerepelnek. Az eljárás a dokumentumfilm valóság-hűség-elvének provokációjaként, dokumentum és fikció egymással való „fertőzöttségének”, „tisztátalanságának” jelzéseként van jelen ezekben a filmekben.

intertextuális elemmel, filmnyelvi utalással) adóz Antonioninak, vele együtt a modernitás által képviselt eszményeknek, és számos ponton kapcsolódik a Bódy Gábor által felvetett kérdésekhez, és ugyanakkor egy olyan posztmodern *trompe l'oeil*-t, furcsa hurkot visz a diskurzusba, amellyel jelzi, hogy a mediális nyom indexikalitásának kérdése, a szubjektum és a nyom viszonya napjainkban újragondolásra, átértékelésre szorul.

Haneke filmjében tematikus és stilisztikai, közvetlen vagy közvetett utalások egész hálójával találkozunk, amelyek révén a film a *Nagyítást* idézi. Mindkét film esetében a főhős szakmája a média világához kapcsolódik (Antonioni filmjének főszereplője, Thomas befutott divatfotós, Georges, Haneke főhőse pedig sikeres televíziós műsorvezető); ily módon lehetővé válik a film médiuma számára – mint ahogyan Bódy filmje is megteremti ezt a lehetőséget –, hogy más médiumokat építsen saját testébe, mintha éppen McLuhan tézisének vinnék színre, miszerint „(...) minden médium tartalma egy másik médium: az írás tartalma a beszéd, ahogyan az írás a nyomtatás tartalma, a nyomtatás pedig a távirásé.”²⁸ Vagy ha újabb keletű médiaelméletre akarunk hivatkozni, akkor a Bolter és Grusin szerzőpáros által bevezetett *remedializáció* fogalmához fordulhatunk: a remedializáció az általuk javasolt legáltalánosabb értelemben valamely médiumnak egy másik médiumbeli, egy másik médium általi reprezentációját jelenti. A fogalom korábbi használatától eltérően (amelyek értelmében a remedializáció jelentése arra vonatkozik, hogy az újabb médiatechnológiák tökéletesítik a korábbiakat), Bolter és Grusin remedializáción azt a formális logikát érti, amelynek révén az újabb médiumok átformálják a korábbiakat.²⁹

Mindhárom filmben *tetten* érhetjük a remedializáció jelenségét: Antonioni filmje a fotográfiát „kebelezi be”, a filmkép, és egyáltalán, tágabb létösszefüggések megértéséhez a fotografikus rögzítés „paraboláját” ajánlja; Bódy filmjében a Super 8-as kézikamerázás valamint az elkészült videofelvételek képviselik a filmtestbe ékelt *másik* médiumot; Haneke filmje pedig az ismeretlen eredetű videofelvételekkel létesít intratextuális kapcsolatot. Továbbá, mindhárom filmben a bekebelezett médium – a fotográfia, a videó – által rögzített felvételek valamely feltételezett bűntényhez kapcsolódnak: Thomas a parkban készített fotókon egy gyilkosság nyomait véli felfedezni, egy holttestet, valamint egy pisztolyt tartó kezet; Bódy filmjében, mint láttuk, a gyerek által pusztán öncélúan, a filmezés kedvéért használt kameráról kiderül, hogy szintén gyilkosság(ok) feltételes nyomait rögzíti; Haneke filmjében pedig a látszólag harmonikus szakmai, polgári, családi életébe belopott videofelvételek Georges-t valamely elfeledett/elfojtott bűnténnyel, végső soron önmagával szembesítik.

A reprezentáció játéka

A médium és az egyén viszonyát tekintve érdekes hangsúlyeltolódást figyelhetünk meg az elemzett filmekben: Antonioni filmjében a fotográfus öntudatos művész, aki szakmai elismerésre, társadalmi presztízsrre a fényképezés révén tesz szert, ambíciói pedig a szakmán túlra, a művészi önkifejezés terebélyesedésére vezérlik. Bódynál a Super 8-as kamera használója egy gyerek, aki esetlegesen használja a kamerát, nem öntudatos művészként, hanem pusztán szórakozásból, a kamera az ő szándékától függetlenül rögzíti a „nyomokat”. Haneke filmje esetében pedig nem tudni, ki készíti a Georges-nak küldözgetett felvételeket, milyen autoritás áll a megfigyelő videokamera mögött, nem tudni, mi a videofelvételek, a „médium” üzenete.

²⁸ “(...) the ‘content of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of telegraph” McLuhan, Marshall: *I. m.* 8.

²⁹ Vö. Bolter, Jay David – Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2000.

A Haneke által teremtett világ zsúfolásig tömve van a posztmédia korában a kultúrát közvetítő különböző médiumokra való utalással, CD-k, VHS-ek, DVD-k, videolejátszók, a Georges otthonában található hatalmas könyvespolc, valamint a Georges tévéműsorainak a háttérét képező könyvszimulakrumok formájában [2. kép.].

Míg Antonioninál és Bódynál az apparátus (*dispositif*) megmutatása a filmkép önreflexív pillanataként dekódolható, Haneke remedializált médiavilága a különböző közvetítő közegek – intézmények, szerepek, interperszonális kapcsolatok – révén megkonstruált identitás ingatagságát, instabilitását helyezi előtérbe. Haneke „performatív önellentmondásai”³⁰ szellemében, a média előtérbe helyezése a médiakritika szándékával történik, ironikus utalásképpen arra, hogy a posztmédia korában az identitás maga is szimulakrumszerű: Georges identitásának stabilitását éppen a megfigyelő kamera betolakodása általi fenyegetettség fogja megingatni.

Antonioni *Nagyítása az emberi szem* „meghosszabbításaként” felfogott apparátus kérdését gondolja újra és teszi *ars poeticájának* kifejezési eszközévé. Haneke „előre megfontolt”, a nézőt zavarba ejtő, a film menetében szisztematikusan elhelyezett megtévesztések révén „keveri gyanúba” ezt a nézetet. Egyrészt elmossa a tulajdonképpeni film képeinek valamint a film által „bekeretezett” képeknek, a megfigyelő kamera által rögzített felvételeknek a határát, másrészt visszalopja a képek közötti differenciát a befogadás tapasztalatába: gondoljunk a *Rejtély* híres kezdő képsorára, amelyben a néző hosszan kitartott, mozdulatlan kameraállásban szemlélhet egy háztömböt az utca mélyén elhelyezett kamera szemszögéből; a magát állóképeknek álcázott, látszólag transzparens filmképről kiderül, hogy a film diegetikus világának része, vagyis a néző a szereplők által nézett videofelvételeket láthatta. A következő képsorban már a szereplőket látjuk, amint azt keresik, hová helyezték el az utcán az ismeretlen eredetű, rejtélyes megfigyelő kamerát. Közben látjuk az utca nevét – *Rue des Iris* –, amely a *szem*, a *kameraszem* jelentését konnotálja. A megtévesztés abban áll, hogy az Iris utcából rögzített felvételek, valamint a tulajdonképpeni film képsorai technikailag folyamatos módon, ugyanabban a felbontásban, formátumban követik egymást, így a közvetlen képtapasztalat (transzparens kép), valamint a közvetítő felületek (beágyazott kép) egymásra íródnak, megfosztva a nézőt annak biztonságától, hogy a filmkép különböző szintjei között különbséget tud tenni. A tulajdonképpeni kamera a megfigyelő kamera „viselkedését” imitálja, illetve a megfigyelő kamera elhelyezése, mozgásai, szögei, pozíciói annyira változatosak, hogy bármiféle azonosítási kísérletet ellehetetlenít a filmbeli elágazó ösvények kertjében, így a néző magára marad abbéli igyekezetében, hogy dekódolja a nyomokat, illetve hogy valamely szubjektumpozíciót tulajdonítson a megfigyelő kamerának. Haneke filmjében a reprezentáció játéka a filmkép által előállítható igazságra kérdezik rá; ami „igazságnak” tűnik a diegézis egyik pillanatában, a rákövetkező átkeretezés felszámolja ezen igazságtartalmat. Haneke több „igazságot”, a valóság több verzióját engedi egymás mellett létezni, de a nézőtől megvonja annak a tudásnak a bizonyosságát, hogy bármelyik „bekeretezett” igazságot a többi „bekeretezett” igazság közül kiemelve és érvényessé tegye.

A reprezentációs szintek átlépésének, áthágásának metalepszisein (Gérard Genette) túlmenően Haneke filmje is elsősorban abból a szempontból érdekel bennünket, a jelen gondolatmenet kontextusában, hogyan viszonyul a nyom, az indexikalitás kérdéséhez. Végző soron mindhárom rendezőt az foglalkoztatja, hogy mi történik a nyommal, amely már nem funkcionál a valóság indexeként. Mindhárman azzal a vákuummal szembesítik a nézőt, amelyet az eltörlésben lévő nyom maga után hagy.

³⁰ Elsaesser, Thomas: Performative Self-Contradictions. Haneke's Mind Games, in *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 1-50. old.

Antonioni fotográfusa egy olyan történetbe keveredik, amelytől eredetileg független, eredendően nem az ő története. Thomas lelkes értelmezője egy „talált” történetnek, amelyet fényképezés közben véletlenül rögzít. A nagyítás során azonban, ahogyan egyre elérhetőbb távolságba kerül a remélt bizonyíték, a legnagyobb felbontású nagyításon a „fehér morajlás” (Kittler) tapasztalható, az információ, a képi üzenet teljes hiánya: már semmi nem ismerhető fel a képen [3. kép.]. Végző soron úgy válik Thomas sajátjává a történet, hogy felismeri: a „fehér morajlást” egy másfajta kód szerint kell dekódolnia, nem a konkrét valóság, hanem a művészi elkötelezettség újrateremtett kódrendszerében.

Haneke televíziós műsorvezetője az első pillanattól kezdve a saját történeteként éli meg az eseményeket, és a bármiféle magyarázat nélkül küldözgetett videofelvételek (olybá tűnik, mintha a felvételek üzenete nem lenne más, mint McLuhan-i fordulattal élve, az üzenet maga) kimozdítják Georges-t biztonságos polgári, szakemberi pozíciójából, és belekényszerítik egy olyan értelmezési keretbe, amely annál nyugtalanítóbbá válik, minél inkább kiderül, hogy a „nyomok”, amelyekkel a felvételek szembesítik, a múltjába, régenvolt morális örvények felé sodorják. A Nagy Testvér-szerű megfigyelő apparátus látszólag öncélú provokáció-sorozatának kitett, ezzel egyidőben a saját lelkiismeretével szembenező Georges számára a videofelvételek által közvetített rejtélyes üzenetek egy „ismeretlen kód” szerint működnek, amelyek szembesítik a főhőst – és vele együtt a nézőt is – azzal a neurotikus mechanizmussal, amely révén a rossz lelkiismeretet externalizáció révén távolítjuk el magunktól, és a bűnbakot „odakint” keressük. Ilyenformán, a megfigyelő kamera pozíciója leginkább Georges lelkiismeretének küszöbén helyezhető el, mint amely voltaképpen a tudat által projektált képeket rögzít (ezt az értelmezést erősítik a traumatikus gyermekkori emlékeket felvillantó képek), de a film ugyanakkor törli is ennek az értelemlenethőségnek a teljes érvényesíthetőségét (olyan képek is láthatóak a felvételeken, amelyek nem a gyermek Georges nézőpontjára utalnak). Haneke performatív önellentmondásai tehát itt is érvényesülnek, olyan értelmezési vákuumot teremtve, amelynek nyugtalanító idegensége a nézőt saját belső képeivel szembesíti, saját nyomainak felkutatására ösztönzi.

Kivezetés az indexikalitásból az „etikalitásba”

A reprezentáció játékein túlmenően, mindhárom rendezőnél a képek etikai dimenziója áll végső soron a kérdezés fókuszában. Mindhárom rendező a képek és a „valóság” kapcsolatára, a képek által előállított „nyomok” referencializálhatóságára kérdez rá. A látott képek „igazi tartalmát” illetően Antonioni kétségek között hagyja a főhőst, és vele együtt a nézőt: vajon Thomas képei valóban egy gyilkosság nyomaait rögzítették? A gyilkosság vizuálisan rögzített nyomaival együtt a választ is eltörli kinagyított képek utolsó darabjának „fehér morajlása”.

A *Nagyítás* záró képsoraiban, a labda nélküli teniszjátékkal egyidőben a reprezentáció újabb fordulatot tesz: a játék emlékezetes performanszá alakul, amelyhez a fotográfus is csatlakozik, és a néző is bekapcsolódik a „játékba”, hiszen hallja – a filmkép hangeffektusainak közvetítésében – a nemlétező teniszlabda pattogásának hangját. A labda hiánya, az, hogy nélküle is játszható a játék, a gadameri értelemben véve a játszóinak a játék általi megelőzöttségét jelzi, a játék közösségformáló erejét. Mégis, valami megoldás, feloldás nélkül maradt a történetben: a kerítés válaszvonalja jelzi, hogy a játékosok *bent* vannak, míg a fotográfus *kívül* helyezkedik el. A játék révén megteremtődött egy konszenzus, egy közösség, mégsem egyértelmű, hogy Thomas feloldozódott volna az alól a feladat alól, amelynek immár elkötelezettjévé vált. Hiszen a bűn *ott van*, akkor is, ha a bűnjelek törölődtek. A bűnt nem lehet meg nem történné tenni, de jóvátétel nélkül tovább terjed. A fényképész csak a bűnjelről tanúskodhat – a bűnjel pedig levált a bűnről. Ennek a tudásnak, a bűntudatnak a terhe

választja el a kerítésen kívül levő fotográfust – nevezhetjük immár a szó eminens értelmében művésznek – a játszó világától. Arra döbben rá, hogy feladata több, mint a bűnjel tanúsítása, tovább kell lépnie. A jóvátételt a művészet nem végezheti el, de figyelmeztet, emlékeztet a jóvátételre. A művész feladata, hogy rávegye a potenciális bűnöst (akár a nézőt) az önvizsgálatra. A feladat tehát nem a „valóság reprezentációja”, a valóság reprezentálhatóságába vetett hit összeomlásának pillanatában a művészi reprezentációnak egy újabb minősége körvonalazódik, a művészet igazi feladata sejlik fel: megakadályozni, hogy a bűn menedékjogot nyerjen.

Bódy Gábor filmjének központi kérdései szorosan kapcsolódnak az Antonioni *Nagyítás*ában felmerülő kérdésekhez: rögzíthető-e valamiféle retorizálatlan, a kamera számára önmagát tisztán adó „tényanyag” (Bódy kifejezésével: „tény-nyomréteg”)? Meddig tart a dokumentum, és hol kezdődik a fikció? Létezik-e tiszta, ártatlan tekintet abban az értelemben, hogy valóban azt látja, ami „van”? A dokumentarista filmkészítés eszközeinek a felhasználásával, de a dokumentarizmus határainak felmutatásával Bódy voltaképpen szintén a művészi reprezentáció feladatára kérdez rá a filmjében. A dokumentum és a fikció lényegi összetartozása médiumelméleti kérdésként tevődik fel, de az etikai vonatkozás dimenziói nyílnak meg, az ismeretelméleti és médiumfilozófiai kérdések pedig a személyes érintettség, a saját felelősség, a bűn kérdőjeleivé, a művész és a művészet szerepének újragondolásává alakulnak át Bódy filmes önvallomásában. Az egyébként sokak által érthetetlennek tartott filmnek a szerzői intencióhoz valószínűleg legközelebb eső értelemlehetősége, „titkos üzenete” éppen akkor válik evidenssé, ha Bódy szerepjátékából, a főszerepre való önjelöléséből indulunk ki.³¹ Ebben az önvád és büntudat által kimélyített mederben a *Nagyítás* kérdései tevődnek fel újra a művészet és a jóvátétel viszonyára vonatkozóan.

Haneke filmjében ugyancsak az etikai dimenzió mélységei tárulnak fel. A Georges életébe betolakodó videofelvételek nem *előzetes* események nyomait rögzítik, legalábbis nem az események konkrét valóságvonatkozásában, hanem olyan helyszínekre, nyomok *üres helyeire* utalnak tulajdonképpen, amelyekre Georges el *fog* menni az ön-nyomozás során. Ezáltal Haneke megfordítja a nyom temporalitását: Georges maga fogja ráírni saját narratív identitását az eltörölt nyomok üres helyeire, eljátszva a maga etikai performanszát, amelynek során megpróbálja lehámozni a múltbeli traumára ráakódott rétegeket, megpróbál visszatérni a gyökereihez, „közvetítetlen” énje magvához, az egykoron elkövetett, elfojtott bűn mélyrétegéhez.

Azt, ahogyan Haneke filmje a nézőt a képtapasztalat – és egyben önmaga – retrospektív felülbírálatára kényszeríti, amelynek során a néző értelmezési stratégiái sorra felfüggesztődnek, hogy végül önmagához, saját önértéséhez, spirálszerűen megnyíló etikai önvizsgálatához jusson el, Thomas Elsaesser *metaleptikus indexikalitás*nak nevezi.³² Haneke számára a kép etikai dimenziója válik kiemelt jelentőségűvé, amely szorosan kapcsolódik a „valóság” reprezentálhatóságának kritikai felülvizsgálatához, a művészet igazságának újragondolásához: (Bódy szavaival) *Hol a „valóság”? Rekonstruálható-e a múlt, jóvátehető-e a múltban elkövetett bűn? Végző soron: mi a művészet szerepe, mi a művészet igazsága?*

³¹ Kovács András Bálint írja: „1999 októberében került napvilágra, amit néhány rendőrön kívül senki sem tudott, és sokáig nem is volt képes elhinni, nevezetesen, hogy Bódy Gábor titkosszolgálati ügynök, vagyis besúgó volt a hetvenes években. A *Kutya éji dala* zavarosnak tűnő története ennek a ténynek a fényében ordítóan világos. A *Kutya éji dala* Bódy rejtett önvallomása.” Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*, Tanulmányok, Budapest, Palatinus, 2002, 277-278.

³² Elsaesser, Thomas: *I. m.* 65.

Konklúzió: túl a „valóságon”, a művészet igazsága

Jelen tanulmányban, az indexikalitás elméleti kérdéseit követő komparatív elemzésben olyan filmekről esett szó, amelyekben az sejlik fel, hogy a bennük tematizált igazságkeresés végső soron a művészet örök kérdése. Antonioni, Bódy és Haneke jelen elemzésben összekapcsolt filmjei azt vizsik színre, hogy az „új” művészeti ág, a film a művészetelmélet „rég” kérdéseivel szembesül, azokat aktualizálja, fogalmazza újra.

Mindhárom film az indexikalitás kritikai revízióját hajtja végre, és a kép etikai dimenziójának, a művészet igazságának a felismerése felé irányítja a nézőt, az értelmezőt. A műalkotás igazságvonatkozása elhibázott, mondja Hans-Georg Gadamer, ha a valóságreferencia vonatkozásában értjük. A költészetben, a művészetben az igazság fogalma eloldódik a valóság fogalmától: „Akkor költői egy szöveg, ha ilyen igazságvonatkozást egyáltalában nem tesz lehetővé, vagy csak egy másodlagos értelemben engedi azt érvényesülni. (...) A nyelvi műalkotásnak saját autonómiája van, és ez annak az igazságra vonatkozó kérdésnek a felfüggesztését jelenti, mely egyébként az akár kimondott, akár írásban rögzített kijelentéseket igazként vagy hamisként minősíti.”³³

Az elemzett filmalkotásokban a „valóság”-fogalom relativizálódását érhetjük tetten. A „valóságtól”, a valóság reprezentálhatóságának kényszerétől eloldódó művészetnek más áttételekben, más viszonyrendszerekben kell újraértelmeznie magát, abból a belátásból kiindulva, hogy a képek nem a „valóságra”, hanem újabb és újabb képekre, (önmagunk helyén tátongó) szédítő mélységekre nyílnak. Amint Antonioni egyik írásában olvashatjuk: „Tudjuk, hogy a megtalált kép mögött a valósághoz közelebb álló másik kép rejtőzik, és e mögött megint másik, és ez utóbbi mögött is van egy újabb. Egészen egy abszolút, titokzatos valóság képéig, amelyet nem láthatunk meg soha.”³⁴ Vagy Bódy gondolatát idézve: „A képek végtelen jelentésekre nyíltak. A világ határtalanul vonzó és fenyegető, biztató és óvatosságra intő, megfejtethetlen látványkehely.”³⁵

Egy ekként értelmezett kép- és megértésfolyamat részeként olvasható a három különböző időszakban, a modernizmus, a neovavantgárd konceptualizmus valamint a posztmédia korában született film, amelyek – Bódy filmelméletének szellemében – szériaként, egy képsor elemeiként illeszthetők egymáshoz; ahogyan a szövegek is szövegek viszonylatában, úgy a képek is képek hálójában sejlenek, képekkel együtt válnak láthatóvá, a film médiumának hatástörténeti ívében, önértésünk részévé.

BIBLIOGRÁFIA

- Antonioni**, Michelangelo: *Írások, beszélgetések*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Osiris, 1999.
- Barthes**, Roland: *Világokamra*. Jegyzetek a fotográfiáról, ford. Ferch Magda, Budapest, Európa, 2000 [1980].
- Bazin**, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1995.
- Bódy** Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.
- Bolter**, Jay David – **Grusin**, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA – London: The MIT Press, 2000.

³³ Gadamer, Hans-Georg: „Az »eminens« szöveg és igazsága”, ford. Tallár Ferenc, in uő: *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188. old.

³⁴ Antonioni, Michelangelo: *Írások, beszélgetések*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Osiris, 1999. 11. old.

³⁵ Bódy Gábor: *I. m.* 204.

- Derrida**, Jacques: Grammatológia, Transzformálta Molnár Miklós, Életünk – Magyar Műhely, 1991.
- Doane**, Mary Ann: "Indexicality: Trace and Sign: Introduction.", in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1): 1-6. old.,
<http://differences.dukejournals.org/content/18/1/1.full.pdf>, elérés: 2011.05.01.
- Doane**, Mary Ann: "The Indexical and the Concept of Medium Specificity.", in *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2007, 18(1): 128-152. old.,
<http://differences.dukejournals.org/content/18/1/128.refs>, elérés: 2011.05.01.
- Dubois**, Philippe: *L'Acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan&Labor, 1983.
- Elsaesser**, Thomas: Performative Self-Contradictions. Haneke's Mind Games. in *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 1-50. old.
- Gadamer**, Hans-Georg: „Az »eminens« szöveg és igazsága”, ford. Tallár Ferenc, in uő: *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201. old.
- Genette**, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióg*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- Havasréti József**: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a Magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006.
- Kittler**, Friedrich: *Optikai médiumok*. Berliini előadás, 1999, Ford. Kelemen Pál, Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- Kovács András Bálint**: *A film szerint a világ*. Tanulmányok, Budapest, Palatinus, 2002.
- Lefebvre**, Martin: „The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic images”, in *Photography Theory (The Art Seminar, II)*, ed. James Elkins, New York, Routledge, 2007.
http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images, elérés 2011.05.10.
- McLuhan**, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2001 [1964.].
- Mulvey**, Laura: *Death 24x A Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.
- Pál Gyöngyi**: „Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?”, in *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2010, 3. sz., <http://apertura.hu/2010/tavasz/pal>, elérés: 2011.05.10.

KÉPMELLÉKLET

1. kép. Bódy maga játssza el a pap szerepét: szerep és identitás. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)



2. kép. Szimulákrum-identitás a posztmédia korában. *Rejtély* (*Caché*, Michael Haneke, 2005)



3. kép. A „fehér morajlás”, a képi üzenet teljes hiánya: már semmi nem ismerhető fel a képen. *Nagyítás (Blow-Up)*, Michelangelo Antonioni, 1966)

